

342
WIDENER
HN ZWBS H
Die Nibelungen im Modern
Weitbrecht · Drama · 1892

Die

Nibelungen im modernen Drama.

Eine Antrittsvorlesung

(gehalten den 5. Nov. 1892 am eidgen. Polytechnikum in Zürich)

von

Carl Weitbrecht.



Zürich
Druck und Verlag von F. Schulthess
1892.

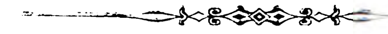
Die
Nibelungen im modernen Drama.

Eine Antrittsvorlesung

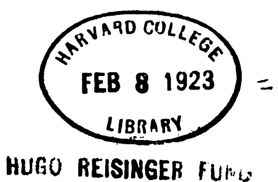
(gehalten den 5. Nov. 1892 am eidgen. Polytechnikum in Zürich)

von

Carl Weitbrecht.



Zürich
Druck und Verlag von F. Schulthess
1892.


HARVARD COLLEGE
FEB 8 1923
LIBRARY

Kritik und ästhetische Theorie pflegen von Zeit zu Zeit die Frage zu erörtern, welche Stoffe sich für die moderne Poesie vorzugsweise oder gar ausschliesslich eignen? Insbesondere im Blick auf das Drama wurde diese Frage wiederholt erwogen. Eine Zeit lang hat man mit grossem Nachdruck die Weltgeschichte als die «Hauptfundgrube dramatischer Stoffe» bezeichnet; auch Fr. Vischer hat sich im 2. Band der «kritischen Gänge» auf diesen Standpunkt gestellt, und Rud. Gottschall hat es sogar unternommen, die Zeit abzugrenzen, von welcher an die Weltgeschichte dem modernen Dramatiker die eigentlich brauchbaren Stoffe liefere: von der Reformationszeit an. Im Gegensatz dazu hat man zeitweilig die socialen Kämpfe der Gegenwart als das wichtigste Stoffgebiet des Dramas gepriesen, und dieser Standpunkt ist gegenwärtig wieder sehr modern. Auch der Dramatiker Friedrich Hebbel, dessen ästhetische und besonders dramaturgische Aufsätze alle Beachtung verdienen, verwahrt sich dagegen, dass der Dichter die Aufgabe habe, «der Auferstehungsengel der Geschichte zu sein» oder dass der «wahre historische Charakter» des Dramas überhaupt im Stoff liege. Und Richard Wagner sucht im 2. Band von «Oper und Drama» den umständlichen Beweis zu führen, dass der geschichtliche Stoff überhaupt unfähig sei zur Darstellung in dramatischer Form, dass vielmehr der Mythos es sei, welcher sich als der eigentlich gegebene Stoff für das Drama aufdränge. Wagner stellt sich damit auf denselben Standpunkt, den Wilhelm Jordan für das Epos vertritt und den er im Vorgesang seiner «Nibelungen» formulirt, indem er die Göttin der Sage zum Dichter sprechen lässt:

«So theile denn, sprach sie, den Irrthum des Tages,
Erfinde dir Fabeln statt fertiger Sagen,
Ersinne dir selbst den Stoff zu Gesängen;
Man lauscht nicht länger leibeigenen Liedern.
Heize dein Hirn mit dem hohlen Hochmuth,
Zu wähnen, mit deiner winzigen Weisheit
Könnest du erkünsteln, was Völker nur erkämpfen,
Die Gesamtheit nur ersinnt mit ewiger Seele
Und Jahrhunderte erst häufen zum Hort des Gesanges.
Was du münzest aus Masse, die du selber gemischt hast,
Mag gelb sein, doch gilts nicht, es ist nicht golden.
Aus dem edelsten Erze des uralten Erbes
Von Erden und Rost das reine Rothgold
In leuchtender Schönheit lauter zu scheiden,
Mit dem Zeichen der Zeit es preiswerth zu prägen,
Das nur, bedenk es und lass den Dünkel,
Ist der Dienst des Dichters, des Gedankenwardeines.»

Dass die Gesamtheit einer Nation es sei, welche den Mythos als Ausdruck seiner tiefsten Bedürfnisse und Gedanken schaffe; dass der Mythos «jederzeit wahr und sein Inhalt bei dichtester Gedrängtheit für alle Zeiten unerschöpflich» sei; dass der Dichter nur die Aufgabe habe, diesen Stoff mit dem Zeichen seiner Zeit zu prägen — das ist der Grundgedanke, den Wagner und Jordan gemein haben.

Auch dieser Gedanke stösst jedoch auf eine grundsätzliche Gegnerschaft, als deren lautester und unermüdlichster Rufer Rud. Gottschall gelten kann; bei jeder Gelegenheit verficht er den Satz: die Voraussetzungen unserer Kultur und Bildung sollen die alleinigen Voraussetzungen der modernen Poesie sein, der Mythos aber, der nationale Sagenstoff, gehöre einer Bildungsstufe und Weltanschauung an, für welche unserer Zeit das unmittelbare Verständnis abgehe.

Dieser bunte Widerspruch der theoretischen Meinungen bestätigt die Wahrheit, die sich aus der Psychologie des dichterischen Schaffens ohnehin ergibt: dass es nemlich ein höchst missliches Unterfangen ist, mit dem Dichter über die Wahl seines Stoffes zu rechten, ihm gewisse Stoffgebiete

vorschreiben oder abgrenzen zu wollen. Die Stoffwahl des Dichters vollzieht sich überhaupt nicht in der bewusst verstandesmässigen Weise, wie die Theoretiker zuweilen voraussetzen. Jeder Stoff ist dem Dichter gemäss, in dem er einen persönlichen Lebensgehalt zum Ausdruck bringen kann. Und das «Zeitgemässe», das «Moderne» hängt zunächst gar nicht am Stoff, sondern daran hängt es, ob der persönliche Lebensgehalt des Dichters genügende Fühlung mit dem gemeinsamen Lebensgehalte seiner Zeit hat. Ist das der Fall und hat der Dichter die Kraft, den Stoff demgemäss zu gestalten, so kann der scheinbar entlegenste Stoff moderne Prägung gewinnen. Schon mehr um gewisse Eigenschaften des Stoffes handelt es sich, wo speciell die dramatische Gestaltung in Frage kommt; aber auch hier entscheidet in letzter Instanz nicht die Theorie, sondern die dramatische Kraft des Dichters; denn die schöpferische Kraft kann dramatische Keime finden und lebendig aufgehen lassen, wo die blosse Theorie weitum nichts dergleichen sieht.

Wenn es sich also um das Stoffgebiet für das moderne Drama, wenn es sich im besonderen um die Frage handelt, ob und wieweit die nationale Sage Stoff für dieses Drama sein könne: so lässt sich diese Frage gar nicht von vornherein mit theoretischen Machtsprüchen entscheiden. Es ist vielmehr zunächst lediglich zu untersuchen, wie sich der Stoff unter den Händen der modernen Dramatiker gestaltet hat und gestalten konnte, welche ihn aufgegriffen haben.

Die nationale Sage der Deutschen aber ist die Nibelungensage im weitesten Sinne des Wortes. In ihr liegt der Brennpunkt, in welchem sich alle Strahlen des Göttermythos, der ältesten Heldensage und der historischen Sagen aus der Jugendzeit der germanischen Stämme sammeln, nach welchem auch noch die spätere Volksüberlieferung und das Märchen vielfache, wenn auch oft wunderlich getrübte Strahlen senden. In den verschiedenen Gestaltungen dieser Sage hat das germanische Gemüt seine Weltauffassung niedergelegt, wie sie war, ehe Christenthum, Bekanntschaft mit dem klassischen Alterthum und romanische Einflüsse den Strom der nationalen Kulturentwicklung mannigfach abgelenkt haben. Nach

dieser Sage hat das bewusste Interesse an poetischer Gestaltung gegriffen von den Aufzeichnungen und Bearbeitungen der Eddalieder und dem deutschen Nibelungenlied an bis auf Wagner und Jordan, Hebbel und Geibel und noch jüngere Dichter; an ihrem Faden haben die Volksbücher des ausgehenden Mittelalters gesponnen, um sie ist noch im 16. Jahrhundert die schwerfällige dramatische Muse eines Hans Sachs mit unsicherem Flügel geflattert; auf sie hat im Morgengrauen der neuen deutschen Literatur der alte Bodmer hingedeutet, und wenn auch die Klassiker des 18. Jahrhunderts nur flüchtige Notiz von ihr genommen oder wie Klopstock sie gründlich missverstanden haben, so hat doch vom Beginn des 19. Jahrhunderts an, besonders unter dem Einfluss der Romantiker, einerseits die Wissenschaft mit all ihrem Rüstzeug eine unermüdliche Arbeit ihr zugewendet, andererseits ist die Poesie, die bildende Kunst und zuletzt auch die Musik gerade in diesem Jahrhundert mächtig von ihr angezogen worden — in einem Jahrhundert, von welchem behauptet wird, dass es durch eine unüberbrückbare Kluft von den Bildungszuständen und der Weltauffassung geschieden sei, denen die Sage ursprünglich entstammt. Das gibt doch zu denken.

Und das Merkwürdigste dabei ist das: abgesehen von mehr oder weniger getreuen Uebersetzungen oder Bearbeitungen der älteren epischen Gestaltungen der Sage und einigen poetisch minderwertigen Neudichtungen hat nur Wilhelm Jordan es unternommen, ein neues selbständiges Epos aus der Sage zu gestalten. Dagegen hat die dramatische Poesie eine lange Reihe von Versuchen gemacht, der Sage in moderner Weise sich zu bemächtigen, und in Richard Wagners «Nibelungenring» haben wir den — wie man auch sonst darüber denken mag — jedenfalls gross angelegten Versuch, sämtliche Künste auf dem Boden eines neuen Dramas zu vereinigen, auf dass das alte Nibelungengold wieder gehoben und mit dem Zeichen der Zeit neu geprägt werde.

Freilich verfügt unter der Schar dramatischer Bearbeiter des Stoffes, wie sich von vornherein denken lässt, nur eine

kleine Zahl über das Mass von allgemein poetischer und zugleich speciell dramatischer Kraft, welches zur Bewältigung des Stoffes erforderlich wäre. Gleich dem ersten, welcher von dem Stoff angezogen wurde, Fouqué, gebrach es zwar nicht an Poesie, aber er theilte den Mangel an dramatischer Gestaltungskraft mit der ganzen romantischen Richtung, der er angehört. Umgekehrt hatte der Tragödienfabrikant Raupach zwar genug technische Routine dranzusetzen, um seinen «Nibelungenhort» auf die Bühne zu stellen und eine Weile darauf zu erhalten, aber blutwenig poetisches Zeug. Unter den übrigen — es ist ihrer noch mehr als ein Dutzend — erheben höhere dichterische Ansprüche doch nur Emanuel Geibel mit seiner «Brunhild» (1857, 100 Jahre nach Bodmers Bruchstück, 300 Jahre nach Hans Sachs), Friedrich Hebbel mit seinen «Nibelungen» (1862), Adolf Wilbrandt mit seiner «Kriemhild» (1877), dann etwa noch Robert Waldmüller mit seiner 1874 erschienenen «Brunhild» und endlich Richard Wagner mit seinem ungefähr zu gleicher Zeit mit Hebbels «Nibelungen» im Druck erschienenen «Bühnenfestspiel»: «Der Ring des Nibelungen». Auch unter ihnen ist allgemeine poetische Kraft und speciell dramatische Begabung ungleich vertheilt. Am meisten ist ohne Zweifel beides vereinigt in Friedrich Hebbel, während z. B. Geibels dramatische Fähigkeiten doch hinter seiner lyrischen Begabung bedeutend zurückstehen. Richard Wagners dichterische Bedeutung ist von allen die am meisten umstrittene: während ihn die einen bekanntlich über alles Mass vergöttern oder doch mindestens für einen hervorragenden Dramatiker halten, sprechen ihm andere überhaupt jede dichterische Befähigung ab. Unter allen Umständen ist er wie in seiner künstlerischen Gesamterscheinung so im besonderen auf dem Gebiete der Nibelungendichtung eine Gestalt, um die man nicht herumkommt, ohne sich mit ihr auseinanderzusetzen.

Wie hoch oder wie gering man nun aber, im Ganzen und im Einzelnen, den dramatisch-poetischen Ertrag dieser Nibelungendichtung anschlagen möge: so viel steht als literatur-geschichtliche Thatsache fest, dass die dramatische Dichtung unseres Jahrhunderts sich in ganz auffälligem

Masse dem Nibelungenstoff zugewendet hat. Mag es auch da und dort mehr die naive oder gelehrte Freude am Stoff als dichterische Notwendigkeit gewesen sein, was zu dessen Dramatisirung geführt hat, so ist doch kein Zweifel, dass gerade bei den hervorragendsten Leistungen ein eigentlich dichterischer Trieb dem Stoffe entgegengekommen ist. Und so legt die literaturgeschichtliche Thatsache jedenfalls von vornherein die doppelte Annahme nahe, einmal dass in dem Stoff ein dramatischer Kern stecken müsse, und dann, dass er Eigenschaften habe, Probleme enthalte, die gerade für den modernen Dichter etwas verlockendes haben — das Wort «modern» natürlich nicht im Sinne der allerjüngsten «Moderne» verstanden! Eine nähere Prüfung wird zeigen müssen, wie weit diese Annahme berechtigt ist.

Was zunächst den Stoff selbst angeht, so ist er, wie schon angedeutet, durchaus kein einfacher, sondern aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt, die mannigfach gemischt und vielfach verwachsen sind. Der Nibelungenstoff als solcher ist namentlich nicht ohne weiteres gleichbedeutend mit dem Inhalte des mittelhochdeutschen Nibelungenliedes, das heutzutage jeder Gebildete von der Schule her kennt. Dieses deutsche Lied, das uns am Ende des 12. Jahrhunderts als abgeschlossenes Ganzes begegnet, ist vielmehr selbst schon eine — und zwar eine epische — Bearbeitung des uralten Stoffes. Der lange gelehrte Streit, der über die Entstehung des Nibelungenliedes mit dem Aufwand von unendlichem Scharfsinn und nicht immer mit der äussersten Höflichkeit geführt wurde, braucht uns hier nicht zu beschäftigen. So viel ist wohl heute mit Sicherheit anzunehmen, dass dem unbekannten höfischen Dichter des Liedes in irgend einer Form eine bereits zu einem gewissen Abschluss gelangte Gestaltung der Sage als s e i n Stoff vorlag — eine Gestaltung, welche historische Erinnerungen aus der Wanderzeit der germanischen Stämme in sich aufgenommen und mit halbvergessenen älteren Sagen sagenhaft verflochten hatte. Burgunden und Franken in ihren freundlichen und feindlichen Beziehungen unter sich und in ihren Kämpfen mit den das Abendland überschwemmenden Hunnen und die

Glanzerscheinung der welterobernden Gothen — sie lieferten den historischen Einschlag in ein älteres Sagengewebe. Diese älteren Sagen sind die dicht an den Göttermythos streifenden Heldensagen von den Wälsungen und Gibichungen, Heldengeschlechtern von göttlicher oder halbgöttlicher Abstammung, wie sie die Ursage aller Völker kennt. Ein Drachentöter von übermenschlicher Stärke, von Göttern verliehene und durch Geschlechter hindurch sich vererbende Waffen und Rosse, unheimliche aber heissbegehrte Goldschätze, den Unterirdischen oder den Wassergeistern abgewonnen und mit dem alten Fluche des Goldes beladen, leidenschaftliches Werben um herrliche Weiber und sinnverwirrende Zaubertränke, weibliche Eifersucht, Heldenneid und -Groll und frevle Mordthat, Wort und Eid und der Eide Bruch, blutige Rache und flammende Scheiterhaufen — das sind die schimmernden, schillernden Fäden, aus denen solch ein Sagengewebe sich wirkt. Aber auch diese Fäden reichen noch weiter zurück, in den eigentlichen Göttermythos mit seinen Naturbeziehungen hinein. Der Drachentöter, der strahlende Held, ist die menschliche Erscheinung des Licht- und Frühlingsgottes, an seinem Kampf mit den finsteren Gewalten der Nacht und des Winters, an seinem Siegen oder Untergehen hängt Wohl und Wehe auch der Menschenwelt, die ganze Götterwelt ist in diesen Kampf verwickelt und ruft wiederum menschliches Heldenthum sich zur Hilfe. Unheimlich lauern fortwährend die schädlichen Gewalten der Tiefe, die Wasser- und Frostgewalten und das zweideutige Element des Feuers, bald in Riesen- bald in Zwerggestalt, bald auch trügerisch göttergestaltig und in die Göttergesellschaft sich drängend, den Menschen wie den Göttern gefährlich, am gefährlichsten den Lieblingen der Götter. Den Kampf der Naturgewalten trägt der Mythos in seine Götterwelt hinein, aber auch den Kampf der sittlichen Gewalten, die sich in der Menschenwelt allmählig geltend machen und dem Menschen zum Bewusstsein kommen. Auch in der Götterwelt gibt es darum Schuld und Sühne, leidenschaftliches Begehren und bitteres Büssen; auch für die Götter gibt es den Fluch des Goldes, das ursprünglich nicht ihnen

zu eigen ist, sondern den von den sittlichen Ordnungen noch nicht berührten unteren Gewalten, den Geistern aus Nibelheim, den Nibelungen. Seit sich die Götter mit ihnen und ihrem Golde eingelassen, ist Schuld in der Welt, und der Schuld Ende ist, dass auch die Götter vergehen müssen und die von ihnen vertretene, nicht endgiltige sittliche Ordnung. Doch sie wehren sich gegen das Verderben mit Aufbietung der letzten Kraft und sie holen sich menschliche Kämpfer zu Hilfe, freilich nur, um auch sie in ihr Verhängniss hineinzuziehen. Und die Vermittlerinnen zwischen den Göttern und den zu ihrem Beistand berufenen Helden, das sind die Wahljungfrauen des obersten Gottes, die Walküren, halb oder völlig irdischen Ursprungs aber dem Gotte vertraut, menschlicher Leidenschaft zugänglich aber durch ihre göttliche Sendung gehindert, ohne Schuld der Leidenschaft zu folgen, und so zwiefach verwickelt in das Verhängniss der Götter und Menschen — so auch die geborenen Vermittlerinnen zwischen dem Göttermythos und der Heldensage.

Es ist nun freilich — das muss hier ausdrücklich bemerkt werden — die Forschung über den germanischen Mythos noch nicht abgeschlossen; religionsgeschichtlich nicht, denn über die Bedeutung der Mythen, darüber, was ältester Naturauffassung oder sittlichen Ideen angehört, was aus der Sprachentwicklung stammt oder freies Gebilde der weiterdichtenden Volksphantasie ist, was ursprünglich germanisches Eigenthum ist und was auf fremde, auf antike oder christliche Einflüsse zurückzuführen ist — darüber gehen die Meinungen noch vielfach auseinander. Auch literaturgeschichtlich ist noch nicht alles im Reinen, denn über eine Hauptquelle für den Mythos, die Eddalieder, bestehen auch noch mancherlei Zweifel und widersprechende Ansichten. Und im Ganzen genommen ist wissenschaftlich noch weit nicht alles so glatt und eben, wie es scheinen könnte, wenn man die Darstellungen des Mythos liest, welche namentlich in den im Interesse des Wagnerschen «Nibelungenrings» geschriebenen und auf ihn zugespitzten Schriften gegeben werden. Aber von wesentlichem Belang für unsern Zweck ist das nicht. Denn hier handelt sichs

zunächst nur um den Stoff, wie er thatsächlich den dramatischen Dichtern sich bisher dargeboten hat, unbeschadet der Frage, wie weit die gangbare Auffassung des grundlegenden Mythos richtig ist oder einer Revision bedarf.

So viel darf jedenfalls als sicher angenommen werden und ist für die Beurtheilung der dramatischen Verwerthung des Nibelungenstoffes von Wichtigkeit, dass in diesem Stoff als Rohstoff drei Elemente sich mischen: der Göttermythos, die mythisch durchsetzte Heldensage und die historische Sage. Die Seitentriebe des Märchens und der späteren Volksüberlieferung kommen nur gelegentlich und nebenbei in Betracht. Die Frage nach den jene Mischung verursachenden Wandlungen und Wanderungen der Sage, vom Rhein nach dem Norden und vom Norden wieder nach dem Süden, kann hier gleichfalls ausser Betracht fallen.

Hier handelt sichs vielmehr jetzt um die Frage: wie stellen sich die dramatischen Dichter zu den genannten Elementen des Gesamtstoffes? Der Natur der Sache nach ergaben sich hauptsächlich zwei Möglichkeiten: der Dichter konnte sich an die jüngste Gestaltung der Sage halten, welche zeitlich am wenigsten entfernt liegt und durch ihre Mischung mit historischen Erinnerungen für das moderne Bewusstsein etwas Verlockendes haben konnte, also an die Gestalt der Sage, wie sie im Nibelungenlied zusammengefasst und von einem epischen Dichter schon verarbeitet ist. Oder der Dichter konnte auf die mythisch-heroische Form der Sage zurückgehen, welche man gewöhnlich als die ältere nordische Fassung bezeichnet — nordisch, sofern sie in den Liedern der Edda, in der Wölsungasaga und einigen andern skandinavischen Quellen vorliegt; älter, weil sie noch deutliche Bestandtheile des Göttermythos und der älteren mythischen Heldensage enthält, obwohl andere Bestandtheile ohne Zweifel nicht älter, vielleicht sogar jünger sind. In beiden Fällen blieb dem Dichter die Möglichkeit, je nach den Bedürfnissen des dichterischen Zweckes Züge aus der anderen Fassung hereinzunehmen; ferner stand es ihm frei, nach denselben Bedürfnissen den Stoff in der gewählten Fassung ganz oder nur in gewissen ihm besonders wichtigen

Ausschnitten zu verwerthen; und endlich blieb noch die Möglichkeit, durch eigene Erfindungen und neue Motivirungen den Stoff dem modernen Bewusstsein mundgerechter zu machen oder dies wenigstens zu versuchen. An die Gestalt der Sage nach dem Nibelungenlied haben sich im Wesentlichen Geibel gehalten, Hebbel, Wilbrandt, auch Raupach und Waldmüller. Auf die ältere Fassung sind zurück gegangen Fouqué und Richard Wagner. Am meisten eigene Erfindung und der Sage ursprünglich fremde Motivirungen haben hineingebracht Wilbrandt und Waldmüller, dieser so viel, dass man oft die alte Sage kaum mehr erkennt. Er und Geibel, welche beide die Gestalt der Brunhild in den Mittelpunkt stellen und ihre Dramen darnach betiteln, haben auch den Umfang des Stoffes am meisten beschränkt, während Wilbrandt in seiner «Kriemhild» den ganzen Stoff des Nibelungenliedes auf drei Akte zusammenzudrängen sucht. Hebbel und Wagner suchen in ihren Trilogieen (der Ausdruck passt freilich nicht ganz) den Stoff in seiner ganzen Breite zu erschöpfen, Hebbel nach der jüngeren, Wagner nach der älteren Gestalt, wie dies früher schon Fouqué in seiner Art versucht hatte. Auch Raupach sucht vom Stoff theatralisch einzuschlachten, was irgend geht.

Mochte man aber in diesen Beziehungen die Sache angreifen, wie man wollte, immer bleibt die doppelte Frage: was haben die Dichter aus dem ursprünglich epischen Stoff dramatisch zu machen gewusst? — und wieweit haben sie es vermocht, den uralten weitentlegenen Stoff zum Träger eines modernen Lebensgehaltes zu machen oder doch wenigstens dem modernen Bewusstsein nahe zu bringen? Beide Fragen hängen überall aufs engste zusammen: denn nur das kann heute lebendige dramatische Wirksamkeit entfalten, was ohne gelehrte Vermittlung unmittelbar poetisch unser Gefühl ergreift und in unsere Weltanschauung eingeht.

Wie stehts nun da zuerst bei Benützung der jüngsten Gestalt der Sage? Fr. Hebbel, der sie am ausgedehntesten benützt hat, schliesst sich sogar unmittelbar an das Nibelungenlied an, denn er hält, wie er in dem unterdrückten Vorwort zu seinen «Nibelungen» sagt, den gewaltigen Schöpfer dieses

National-Epos für einen «Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh», in der Conception wenigstens, und es schien ihm «Pflicht und Ruhm zugleich», ihm «mit schuldiger Ehrfurcht für seine Intentionen auf Schritt und Tritt zu folgen, soweit es die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form irgend gestattete», und nur bei gewissen «klaffenden Verzahnungen» glaubte er «notgedrungen auf die älteren Quellen und die historischen Ergänzungen zurückgehen» zu dürfen. Schon im Jahr 1844 hatte Fr. Vischer in den «kritischen Gängen» («Vorschlag zu einer Oper») einen ähnlichen Standpunkt eingenommen, hatte aber freilich den Stoff als untauglich für das «reine Drama» erklärt und zugleich schon auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die er bietet. Die geringste Schwierigkeit scheint ihm mit Recht die «Massenhaftigkeit des Stoffes». Sie «auf dramatische Kürze zurückzuführen», ist lediglich Sache der dramatischen Kraft des Dichters, wenn es wahr ist, was auch Vischer behauptet, dass schon im Nibelungenlied sich alles «fast dramatisch entwickle, aus den Charakteren». Ob es wahr ist, ist die Frage. Das Nibelungenlied zerfällt bekanntlich in zwei Haupttheile: Sigfrieds Ermordung ist der Inhalt des ersten, Kriemhilds Rache der Inhalt des zweiten. Dass dieser zweite voll dramatischen Gehaltes ist, ist meines Wissens noch von niemand bestritten worden. Im Mittelpunkt steht die Gestalt eines Weibes, der man den herrlichen Gatten meuchlerisch gemordet hat; mit Schauder in der Seele ist sie die Gattin eines andern, des Hunnenkönigs, geworden; denn so allein glaubt sie Rache gewinnen zu können, nachdem ihr gerechtes Gericht verweigert worden ist. Denn der, welcher richten sollte, ihr Bruder, König Gunther, ist der Mitschuldige des Mordes, den ein anderer, Hagen, verübt hat. Hagen sucht ihre Rache, ihn allein; aber er ist nicht zu trennen von Gunther und sogar die beiden unschuldigen Brüder, Gernot und Giselher, wollen lieber sterben als sich ehrlos scheiden von denen, mit denen sie einmal zusammengehören (— so ist nun einmal ihre Auffassung von dem altgermanischen Pflichtverhältniss zwischen dem Herrn und dem Gefolgsmann). Und so verfallen sie alle dem Verderben, aber auch die blutige Rächerin

Kriemhild selbst verfällt dem Schwerte des alten Hildebrand — was soll sie auch noch im Leben? Sie hat ihrer Rache das ungeheuerste Opfer gebracht und ist dabei Schritt um Schritt selbst innerlich zermürbt, zerbrochen, so völlig, dass, wie Hebbel richtig sagt, «ihr eigenes inneres Leid noch viel grösser ist als das äussere, das sie andern anthut». So wächst hier ein tragisches, menschlich ergreifendes Geschick echt dramatisch aus den Charakteren heraus, und es ist nicht einzusehen, warum — trotz alles Wilden und Furchtbaren in der äusseren Handlung — die innere, durch die Gemüter laufende Handlung nicht auch dem modernen Menschen noch verständlich sein sollte. Die moderne Welt ist zahmer geworden in den Mitteln, raffinirter wohl auch, aber sie ist noch weit davon entfernt, dem, der ihr einen Streich gibt auf den rechten Backen, den andern auch darzubieten; und es ist deswegen zum mindesten schief, wenn Georg Reinhard Röpe in seiner Schrift über «die moderne Nibelungendichtung» in dem unchristlichen Rachebegehren der Kriemhild hauptsächlich das dem modernen Bewusstsein Widerstrebende sieht. Vollends aber völlig verständlich, fast modern und durchaus dramatisch ist der Konflikt in der Seele Rüdegers, der zwischen zwei Pflichten gedrängt im Zwiespalt derselben tragisch untergeht. Und wenn auch das altgermanische Pflichtverhältniss des Gefolgschaftswesens in dieser Form nicht mehr modern ist, so fällt doch eben der dramatisch-tragische Nachdruck auf das Pflichtverhältniss als solches, das zu allen Zeiten eine Quelle ergreifender Konflikte abgeben kann. So modern sind wir doch noch nicht, dass der Begriff der Pflicht überhaupt ins Fabelbuch geschrieben wäre.

Das Einzige, was in diesem zweiten Theil dramatische Schwierigkeiten bereiten kann, sind die hin- und herwogenden Schlusskämpfe. Aber auch sie sind von den dramatischen Elementen innerlich belebt und geleitet und schon Vischer hat hervorgehoben, dass es nur darauf ankomme, «diesen Kampf in wenige Hauptmomente zusammenzuziehen und den materiellen Lärm des Kampfes selbst in den Hintergrund zu drängen». Hebbel hat das freilich nicht ganz zu Stande gebracht, dass es aber möglich ist, hat der technisch gewandte

Wilbrandt, hat schon der Routinier Raupach bewiesen, beide freilich um den Preis stärkerer Abweichung vom Nibelungenlied, als Hebbel sich gestatten wollte.

Wie aber steht's mit dem ersten Theil, mit Sigfrieds Ermordung? Hier scheint eine Hauptschwierigkeit für die dramatische Gestaltung in dem zu liegen, was Wilh. Grimm so formulirt hat: «Der Sigfried des Nibelungenlieds bleibt rein und unschuldig; an ihm wird ein schändlicher Mord begangen.» Und auch seitdem wurde immer wieder in allen Tonarten das Lied angestimmt von Sigfried, dem sonnenhaften, arglosen, unschuldig vertrauenden Helden, der reinen hellen Seele ohne Falsch, an dem wieder einmal die alte, die speciell epische Wahrheit offenbar werde, «dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.» Ein solcher Held hätte allerdings wenig dramatisches Blut und sein Untergang wäre mehr traurig und beweinenswerth als tragisch. Aber wie stehts denn eigentlich in Wahrheit mit Sigfrieds Unschuld? Warum ermordet ihn Hagen? Nicht aus angeborener Tücke, nicht einmal nur aus eifersüchtigem Neid auf seine überragende Heldengrösse; vielmehr um dessen willen vor allem ermordet er Sigfried, was dieser an Brunhild gethan hat. Und was ist das, beim rechten Lichte betrachtet? Ein unerhörter schmählicher Betrug! Um Gunthers Schwester Kriemhild für sich zu gewinnen, gibt Sigfried sich zweimal dazu her, die starke Brunhild, die Gunther nicht zu bezwingen vermag, zu überwinden unter dem trügerischen Schein, dass er Gunther sei, und die überwundene Starke dem schwächlichen Gunther auszuliefern. Und diese Brunhild liebt ihn, liebt Sigfried! «Ich ward nicht bloss verschmäht», sagt sie bei Hebbel,

> «Ich ward verschenkt, ich ward wohl gar verhandelt!
> — — — Ihm selbst zum Weib zu schlecht,
> War ich der Pfennig, der ihm seins verschaffte!»

Das hat Sigfried auf dem Gewissen, und er steht überdies noch in dem Verdacht, sich der schmählichen That vor seinem Weibe gerühmt zu haben. Und hat ers auch nur in einer gewissen Gedankenlosigkeit, in der Blindheit des eigenen

Wunsches gethan — er hats gethan, und das verdirbt ihn! Mag dem mittelalterlichen Dichter des Nibelungenliedes das nicht so zum Bewusstsein gekommen sein, mag der es in einer gewissen naiven Freude an Sigfrieds Stärke in seinem epischen Bericht arglos haben mitlaufen lassen und den Punkt, dass Brunhild Sigfried liebt, kaum andeuten: gerade für unsere moderne Auffassung ist das keine unschuldige Heldenthat, sondern eine Schuld, die sich rächen muss. Ein Mann missbraucht seine Überlegenheit gegenüber einem ihm ebenbürtigen Weibe, das ihn liebt, um sie in die Gewalt eines Schwächlings zu bringen und dessen Schwester als Preis davonzutragen: so stellt sich für uns Sigfrieds Unschuld dar! Das macht denn auch Rob. Waldmüller mit Recht zur dramatischen Springfeder seiner Brunhildtragödie, die im übrigen neben viel poetischen Schönheiten doch auch recht bedenkliche Schwächen hat. Ähnlich thut Geibel. Auch bei Hebbel bleibt dieses Moment nicht unbeachtet, aber es bildet ein Motiv nur in der Seele der Brunhild; für den Mörder Hagen kommt es nicht in Betracht. Dieser hat vielmehr skrupellos Sigfried zu seiner trüglichen That ermuntert und ihn von einer Konsequenz in die andere gedrängt; was er ihm vorwirft, ist nur: «er hat geschwatzt!» — während er zum Schweigen verpflichtet war. Wie Sigfried zum «Schwatzen» kam, wie er in der peinlichsten Lage seinem Weib gegenüber nicht anders konnte, als ihr die Wahrheit zu sagen, das ist bei Hebbel trefflich in einer überzeugenden Scene motivirt, während es im Nibelungenlied dunkel bleibt. Dem kalten Weltverstand Hagens ist das völlig gleichgiltig, verächtlich ist's ihm an Sigfried, dass es ihm «an Witz gebrach, sich auszureden», dass er «durchsichtig ist wie ein Insekt» — er machts ihm im Grund nicht einmal zum Vorwurf, er nimmt ihn eben, wie er einmal ist — aber weil er so ist, so trifft ihn das Verhängniss. Und damit trifft Hebbel haarscharf den tragischen Punkt in diesem Sigfried: Sigfried taugt seiner ganzen Natur nach nicht zu solchem Trugspiel; trotzdem hat er in der Verblendung des Wunsches sich dazu herbeigelassen, er hat, nachdem er zum erstenmal getrogen, sich gegen sein besseres Gefühl durch die Verstandesgründe

Hagens in die zweite noch schlimmere Trügerei hineinreden lassen, aber er ist seiner Natur nach der dadurch geschaffenen Lage nicht mehr gewachsen — und das wird sein Verhängniss! Und fasst man das scharf ins Auge, so sieht man auch, was die meisten Beurtheiler der Hebbelschen Tragödie nicht gesehen haben, was ich nur bei Alfred Klaar («Geschichte des modernen Dramas») deutlich, vielleicht zu deutlich ausgesprochen gefunden habe: dass nemlich Hebbel die Gestalten Sigfrieds und Hagens symbolisch vertieft, dass in ihnen die geniale Kraft des Götterlieblings, der nur die geraden Wege seiner Sendung gehen kann, und der rechnende, illusionslose Weltverstand, der mit jedem Mittel seine Zwecke verfolgt, einander gegenüberstehen. Sowie ein solcher Sigfried sich in die Kreise eines Hagen ziehen lässt, verlässt ihn der Genius und er kommt über einem Strohhalm zu Falle. Ähnlich sucht auch Waldmüller den Gegensatz zwischen Sigfried und Hagen zu fassen, wenn er Hagen an Sigfrieds Leiche sprechen lässt:

« — zu Ende sind die Zauber
Und wieder ist es klarer Werkeltag.»

Nur dass Waldmüller Hagens Charakter in wunderlicher Weise in den Hintergrund rückt zu Gunsten Gernots, den er mit ganz fremdartiger Motivirung an dem Untergang Sigfrieds arbeiten lässt. Geibel und Wilbrandt dagegen lassen die so dankbare Gestalt Hagens verschrumpfen und verarmen, indem sie den blossen Neid gegen Sigfried, das bittere Gefühl des in den Hintergrund, in zweite Linie Zurückgedrängten zum Hauptmotiv in Hagens Seele machen. Wilbrandt verflacht auch Sigfrieds Schuld in ganz bedauerlicher Weise: der Kampf mit Brunhild ist bei ihm ganz ausgeschieden, Sigfried hat nur beim Trunk mit Etzel, der in den Einleitungscenen zu Worms auf Besuch ist, sich ein unehrerbietiges Wort über die männische Brunhild gestattet, er wills nicht zurücknehmen und im Wortwechsel, der sich darüber entspinnt, erschlägt ihn Hagen. Das wäre ganz unbegreiflich, wenn für Wilbrandt nicht eben Kriemhilds Rache im Mittelpunkt stünde und Sigfrieds Tod deswegen lediglich

zum Gegenstand der Rache herabsänke, gleichgiltig, wie er motivirt sei.

So viel ist nach dem allem wohl unbestreitbar: auch Siegfrieds Tod hat, wenn nur der rechte Dichter drüber kommt, seinen vollen dramatischen und tragischen Gehalt; und wenn man nicht bloss äusserlich die epische Handlung des Nibelungenlieds dramatisirt, sondern mit symbolisirender Dichterkraft die psychologischen Tiefen aufzuschliessen weiss, so lässt sich aus ihnen ein Gehalt heraufholen, in welchem auch das moderne Bewusstsein ohne Schwierigkeit sich wiederfinden kann. Ja gerade das moderne Bewusstsein vermag einen Gehalt in diese Elemente der Sage hineinzuschauen, von dem der mittelalterliche Epiker — trotz des Preises, den ihm Hebbel spendet — kaum eine blasse Ahnung hatte.

Die eigentliche Schwierigkeit, welche die jüngste Gestalt der Sage bereitet, das bitterböse Kreuz für den Dramatiker und für das moderne Gefühl liegt ganz irgendwo anders: es liegt in der Gestalt der Brunhild und in ihrem Verhältniss zu Sigfried. — Warum ist denn der schmähliche Betrug, den Sigfried an ihr begeht, überhaupt nötig? Und wo sitzt der bitterste Stachel dieses Betruges, der Brunhild nicht zur Ruhe kommen lässt, bis Sigfried tot ist? Die Antwort auf die zweite Frage ist bis auf einen gewissen Grad schon gegeben: Brunhild liebt Sigfried und ihre Liebe wandelt sich in tötlichen Hass, nachdem er, er sie so schnöde in die Gewalt des königlichen Schwächlings geliefert hat. Das wird freilich vom Dichter des Nibelungenliedes kaum von ferne angedeutet, er ist sich offenbar nicht recht klar über diesen Punkt und er macht unzureichende, wenigstens für unser Gefühl ganz ungenügende Versuche, das angebliche Dienstverhältniss Sigfrieds zu Gunther als Motivirung hereinzuziehen. Erst die modernen Dichter haben mit vollem Recht auf diese verschmähte und verhandelte Liebe Brunhilds zu Sigfried einen entscheidenden Nachdruck gelegt. Brunhild ist die eigentliche Heldin der Sigfriedtragödie, nicht Kriemhild; diese gewinnt ihre dramatisch-tragische Bedeutung erst im zweiten Theil, und hier klafft,

beiläufig bemerkt, für den Dramatiker allerdings auch ein Sprung, der durch die Komposition kaum ganz zu vernieten ist, und um dessen Willen Geibel und Waldmüller Brunhildtragödien geschrieben und Kriemhilds Rache weggeschnitten haben, während Wilbrandt umgekehrt Kriemhilds Rache zur Hauptsache macht und Brunhild nicht einmal auftreten lässt. Sei dem, wie ihm wolle: Brunhilds schmählich misshandelte Liebe zu Sigfried ist ein dramatisch-tragisches Hauptmotiv, das nicht versäumt werden darf, wenn man den Stoff ausnützen will. Aber woher stammt denn diese Liebe? Die jüngste Gestalt der Sage gibt darüber keine Auskunft; sie hat Eines vergessen, den Mythos. Ihm gehört Brunhild an: sie ist die Walküre, die Schlachtjungfrau Wotans, des Göttervaters; zur Strafe für einen Ungehorsam ist sie von ihm aus der Reihe der Schlachtjungfrauen gestossen worden, irdischem Manne soll sie sich vermählen und nur das Eine ist ihr gewährt, dass sie keinem andern zu Theil werden soll als dem stärksten furchtlosesten Helden. Bis der kommt, muss sie auf dem Flammenberge im Zauberschlafe ruhen. Und er kommt, er bricht den Schlaf, der herrliche Drachentöter, der Götterliebling, die zum Helden verjüngte Gestalt des Lichtgottes, den das Volksmärchen noch als den Erwecker Dornröschens kennt. Der ist der Sigfried (Sigurd) des Mythos, er verlobt sich mit der erweckten Walküre, zieht dann auf neue Heldenfahrten aus, am Hofe des Gibichungen zu Worms tilgt ihm ein Zaubertrank die Erinnerung an Brunhild und verflicht ihn durch die Liebe zu der Gibichungentochter in das Wirrsal, das ihm den Tod bringt. Das alles ist in der jüngsten Gestalt der Sage bis zur Unkenntlichkeit verwischt: von der Walküre ist nur noch das hünenhafte Mannweib übrig geblieben, das ihre Freier im Kampfe überwindet und tötet und von keinem besiegt werden kann als von dem übermenschlich starken Sigfried. Will sie ein anderer, will sie König Gunther zum Weibe haben, so muss er sie aus Sigfrieds Hand empfangen, und das geht nicht ohne Lug und Trug. In der unsichtbar machenden Tarnkappe überwindet Sigfried das Mannweib, er thut das Werk, Gunther hat nur die Geberde; und als nun Gunther die Betrogene

als sein Weib heimgeführt hat, da muss ja der Betrug zu Tage kommen, wenn nicht Sigfried abermals eingreift, in der königlichen Brautkammer mit derselben List die Starke zum zweitenmal und noch schmählicher bezwingt und dem König endgiltig ausliefert.

Und hier sitzt ein Punkt, an dem unser modernes Gefühl notwendig scheu wird. Unserm Gefühl ist schon der physische Kampf zwischen Mann und Weib, das ganze Amazonenwesen an sich zuwider, eine hässliche Balgerei; und wenn wir auch den Kampf der hünischen Jungfrau mit den schwächern Freiern noch zur Not ertragen, weil sich ein komischer Zug drein mischt: die That Sigfrieds, namentlich die zweite Bändigung Brunhilds in der Brautkammer bekommt für uns einen Zug von Brutalität, der geradezu abstossend wirkt. Weniger in der epischen Darstellung des Nibelungenliedes — dort hat auch die nächtliche Rauferei einen gewissen Anflug von ungefügem Humor; aber nun denke man sich das ins Drama übertragen: das alles ist schlechterdings nicht darzustellen, ohne ins Widerliche oder aber völlig Lächerliche zu fallen. Das haben denn natürlich die Dramatiker auch wohl gefühlt und haben sich zu helfen versucht, indem sie entweder die Brautkämpfe in Zwischenakte verlegten und nur ihre Vorbereitungen und ihre Folgen auf die Bühne brachten, oder den Hergang der Kämpfe nur berichten liessen, oder aber die Art dieser Kämpfe abzuschwächen und zu mässigen suchten. Aber abgesehen davon, dass das blosse Erzählen wichtiger Vorgänge undramatisch ist und z. B. gerade in Geibels «Brunhild» sich bedenklich fühlbar macht, dass Abschwächungen des Kampfes, wie sie Waldmüller versucht, schliesslich doch auch ans Lächerliche streifen, die Sache erst recht ins Kleinliche ziehen: auch wenn man diese Vorgänge so kunstvoll zu decken versteht wie Hebbel — das Brutale, das die Sache an sich für unser Gefühl enthält, ist nicht ganz wegzuschaffen, und ebensowenig die Gefahr des Lächerlichen. Beim Lesen des Dramas geht's noch; aber sowie lebendige Menschen auf der Bühne stehen, läuft gar zu leicht ein Zug von lächerlicher Prahlerei mitunter, wenn wir von ihren unmässigen Kraftleistungen

nur auch hören. Dies leidet sogar auf Siegfrieds, des Drachentöters, Jugendthaten eine gewisse Anwendung. Und das Schlimmste dabei bleibt eben, dass es sich hier nicht um eine Episode oder um ein nebensächliches Motiv handelt, worauf leicht zu verzichten wäre. Vielmehr steht der Betrug, den Sigfried solchergestalt an Brunhild verübt, so ganz im Mittelpunkt der tragischen Verwicklung, dass man ihn weder umgehen, noch nur auch abschwächen darf. An diesem Punkt steht die Sache geradezu verzweifelt: die Beziehungen zwischen Sigfried und Brunhild sind eben einmal von Haus aus mythische; es hat zwar an sich einen gewissen poetischen Reiz, wenn das Mythische sich noch «wie ein leichter Nebel am Saume hinzieht» (Vischer), aber für den modernen Dramatiker, der die tragischen Motive in einer dem modernen Empfinden angemessenen Weise aus der menschlichen Seele hervorholen möchte, entsteht Verwirrung, sobald der Zauberkreis des Mythos verlassen wird, während seine Wirkungen doch noch in eine anders geartete Welt hereinspielen. Dies wird auch nicht besser gemacht, wenn man mit Absicht, wie Geibel thut, alles Mythische und Übermenschliche, bis auf Sigfrieds Tarnkappe hinaus abstreift, aber dennoch das Motiv der Brautkämpfe beibehält: Brunhild wird dann erst recht zum unsympathischen Mannweib, für dessen Kraftleistungen man sich nicht erwärmen kann, Gunther wird erst recht ein schwächlicher Tropf, und Sigfrieds Ringen mit Brunhild wird erst recht brutal — was auch Geibel an lyrischen Schönheiten und Gesinnungsfeinheiten über seine Dichtung ausbreiten mag.

Man mag die Sache wenden und drehen wie man will: hier sitzt der eigentlich wunde Punkt, den noch keiner der Dramatiker völlig heilen konnte, welche sich an die jüngere Gestalt der Sage gehalten haben. Und selbst wenn man das Mythische im engsten Sinn des Wortes ausser Betracht lässt, erhebt sich immer noch eine Schwierigkeit in der im weiteren Sinn mythischen Grösse, welche die Gestalten der Sage haben. Schon Vischer hat mit vollem Rechte darauf hingewiesen, dass es sich eben «nicht bloss von dem mehr oder minder dramatischen Gang der Fabel handle sondern

von dem Grade der Subjektivität in den Charakteren», denn die dramatischen Charaktere müssen ihr inneres Wesen nicht nur in Thaten sondern auch in Worten auseinanderlegen und rechtfertigen. «Man gebe», sagt Vischer, «diesen Eisen-Männern, diesen Riesenweibern die Beredsamkeit, welche das Drama fordert, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen, zu rechtfertigen, zu bezweifeln, welche dem dramatischen Charakter durchaus notwendig ist: und sie sind aufgehoben; ihre Grösse ist von ihrer Wortkargheit, ihrer wortlos in sich gedrängten Tiefe, ihrer Schroffheit so unzertrennlich, dass sie authören zu sein, was sie sind, und doch nicht etwas anderes werden, was uns gefallen und erschüttern könnte.» Als Vischer das schrieb, waren weder Geibels noch Hebbels noch die übrigen neueren Nibelungendramen vorhanden; nun sind sie da und Vischer hat wenigstens insofern Recht behalten, als diese Dramen zwar nicht die völlige Unmöglichkeit aber doch die grosse Schwierigkeit bewiesen haben, die Nibelungenhelden sich im dramatischen Wort auseinandersetzen zu lassen. So viel Markiges namentlich Hebbel, stellenweise auch andere ihren Charakteren zu leihen gewusst haben, sie bewegen sich doch noch auf einer Grenzlinie, wo Sigfried in Gefahr ist, zum prahlerischen Schwätzer, Hagen, zum missgünstigen Neidhammel zu werden, wo Brunhild zum ansäuerlichen Mannweib wird — Gunther bleibt ohnedies fast immer mehr oder weniger ein Lump.

Was ist da zu machen? Vischer zieht hauptsächlich aus dieser Schwierigkeit den Schluss, dass der Nibelungenstoff sich nicht für das reine Drama, das Drama des gesprochenen Wortes, dagegen für das «musikalische Drama» eigne (er gebraucht diesen Ausdruck). Die Musik, sagt er, fordere «einfache Motive, einfache Handlung, die Musik fesselt die Empfindung, spricht sie nach allen Seiten aus und gestattet es ihr doch nicht, den Punkt zu überschreiten, wo das Complizirte und Reflektirte beginnt, welches nur durch das nicht musikalische Wort sich aussprechen kann». Das Nibelungenlied, sagt er, sei für die Oper wie gemacht, warte schon lang auf seinen Komponisten, fordere ihn ge-

bieterisch; es fehle nichts als eben der Komponist. Und, sagt Vischer im Rückblick auf die bisherige Entwicklung der Musik: «es muss mich alles trügen, oder es ist noch eine andere, eine neue Tonwelt zurück, welche sich erst öffnen soll». Glaubt man nicht Wagner zu hören oder wenigstens eine Prophezeiung auf ihn? Und doch sind Fr. Vischer und R. Wagner in ihrer Ästhetik die ausgesprochensten Gegensätze und es ist durchaus undenkbar, dass Vischer im Jahr 1844 von Wagner beeinflusst gewesen wäre. Eher liesse sich annehmen, vielleicht sogar nachweisen, dass Wagner die Anregung zu seinem musikalischen Nibelungendrama von Vischer empfangen hätte, so wenig die Beiden, die hier in Zürich längere Zeit zusammen waren, einander sympathisch waren.

Wie dem sei, das musikalische Nibelungendrama, das Vischer fordert, hat Wagner geschaffen; anders freilich, als Vischer sich's gedacht hat, aber mit Vermeidung der Hauptschwierigkeit, welche Vischer vom «reinen» Drama absehen liess, welche selbst ein Hebbel nicht ganz überwunden hat, der Schwierigkeit, welche in dem Hereinragen des Mythos in die jüngere Gestalt der Sage liegt. Über diese Schwierigkeit ist Wagner hinweggekommen, indem er — wie Jordan im Epos — einfach auf den Mythos selbst zurückgieng und seinen dramatischen Gehalt zu heben, für das moderne Bewusstsein zu heben suchte. Ob und wie weit ihm das gelungen ist, ist die andere Frage; aber dass er's versucht, ist jedenfalls ein beachtenswerther Griff und wäre eine künstlerische That, wenn in der Kunst das Wollen genug wäre.

Diesen Griff hat freilich schon mehr als fünfzig Jahre vor Wagner ein anderer versucht, Fouqué in seiner Trilogie «der Held des Nordens». Aber ein Drama ist das kaum zu nennen. Es ist eine naivvergnügte Dramatisirung der ältern Heldensage, wie sie in den skandinavischen Quellen vorliegt, episch von Abenteuer zu Abenteuer vorschreitend; wirklich poetische Stellen wechseln mit kindischem Zeug, endloses Jambengeplätscher mit ungelenken Versuchen, den alten Stabreim zu erneuern; die nordischen Helden sind,

wie Hebbel sich ausdrückt, von «jener gesuchten Erhabenheit, die ebenso einförmig als unerträglich ist und die Cirkulation des Blutes aufhebt, so dass die Menschen erfroren umfallen wie auf hohen Alpen»; sie sind ohne jede Motivirung hingestellt wie «mathematische Grössen», und das Ungeheuerlichste, was sie thun oder leiden, überrascht, rührt oder erschüttert uns so wenig «wie irgend eine neue Bestätigung des Satzes, dass zweimal zwei vier sei». Es thut einem leid um Fouqués ehrliche Begeisterung für die Sache, aber man kann's dem boshaften Heine nicht übelnehmen, wenn er von dem «Schlangentödter» Fouqués sagt, er habe «so viel Mut wie hundert Löwen und so viel Verstand wie zwei Esel».

Fouqués Versuch unterscheidet sich aber von dem Wagners auch noch dadurch, dass Fouqué sich nur auf die nordische Heldensage beschränkt, während Wagner es unternimmt, auch den Göttermythos heranzuziehen, ja ihn eigentlich in den Mittelpunkt der dramatischen Handlung zu rücken. Damit steht die Sache auf einmal auf einem ganz neuen Boden.

Aber wir stehen bei Wagner auch noch in anderer Beziehung auf einem ganz neuen Boden, und aus ihm erwachsen Schwierigkeiten, welche die Beurtheilung seiner dramatischen Leistung ungemein erschweren. Wagner wirft ja — als ästhetischer Theoretiker wie als schaffender Künstler — nicht nur die alte Oper in die Plunderkammer sondern ebenso auch das bisherige Drama, das «reine Drama» (Vischer), das Drama des gesprochenen Wortes. Sein «Kunstwerk der Zukunft», das er auf kunstphilosophisch-ästhetischem Wege sich konstruirt und nach Krätten praktisch zu verwirklichen strebt, ist weder Oper noch Drama mehr, überhaupt kein Werk einer Einzelkunst mehr, wie die Ästhetik solche bisher unterschied und wohl auch fernerhin zu unterscheiden sich erlauben wird. Wagner will vielmehr alle Künste aus ihrer «traurigen Vereinzelung» zu einem neuen Gesamtkunstwerk zusammenrufen; nicht nur die Poesie — und wahre grosse Poesie gibts für Wagner eigentlich nur in der Form des Dramas — soll nicht mehr ohne Musik existiren, vielmehr von ihr erst ihr eigentliches Leben empfangen: auch die

bildenden Künste sollen aus ihrer «egoistischen Vereinsamung» in den Dienst des Gesamtkunstwerks treten, die Architektur, um das Theater zu bauen, die Malerei als Landschaftsmalerei, um die Scene zu schaffen, die Plastik — nun, die gibts in Zukunft gar nicht mehr, ihre Werke werden vollauf ersetzt durch die handelnden lebendigen Menschen des Musikdramas. Und nicht ein einzelner Künstler schafft mehr das Kunstwerk der Zukunft sondern die Gesamtheit, das Volk, d. i. die Gesamtheit aller derer, welche «gleiche Not empfinden» — vertreten durch Kunstgenossenschaften, welche sich je nach dem Bedürfniss des zu schaffenden Kunstwerks zusammenthun. Das wird allerdings vollauf erst möglich sein, wenn eine neue verjüngte Menschheit entstanden ist, eine Gesellschaft, die den hemmenden schädigenden «Racker von Staat» überwunden und abgestreift hat. Inzwischen versucht es Wagner doch als Einzelner, das Kunstwerk der Zukunft anzubahnen, Dichter und Musiker, scenenschaffender Genius der Malerei und Bühnenmenschen belebender plastischer Prometheus — kurz alles in allem, der absolute Künstler zu sein.

Solch einer Theorie und der auf ihr fussenden oder sie inspirirenden Praxis gegenüber hat es freilich seine bösen Haken, ein Wagnerisches Drama mit den Masstäben zu messen, welche die bisherige «unvollkommene» Dramaturgie an Dramen anzulegen pflegte. Indessen, was wenigstens den Aufbau der innern dramatischen Handlung und ihre Ableitung aus der Notwendigkeit der Charaktere anlangt, hat Wagner doch keine wesentlich neue Theorie aufgestellt und keine wesentlich neuen praktischen Wege eingeschlagen — denn dass einem Dichter das Dramatische gelegentlich in reine Lyrik zerfliesst, das ist nichts neues, das ist auch andern schon begegnet. Insoweit also, was Handlung und Charaktere anbelangt, abgesehen davon, wie die Charaktere ihr Inneres aussprechen — insoweit sind wir doch berechtigt, das Wagnersche Nibelungendrama mit denselben Masstäben wie andere Nibelungendramen zu messen. Und insofern lebt Wagner gerade in seinem «Nibelungenring» seiner Theorie am getreusten nach, als er hier am konsequentesten auf den

Mythos zurückgeht, der ihm das eigentlich naturgemässe Stoffgebiet für das Drama ist.

Die auf historischem Boden gewachsenen Elemente der Sage scheidet Wagner vollständig aus. Die Zeit seines Dramas ist weder ausdrücklich «heidnisch» wie in Geibels «Brunhild» noch ausgesprochen mittelalterlich-christlich wie in Wilbrandts «Kriemhild», noch auch stehen christliche und altgermanische Weltanschauung im Kampf mit einander, wie dies in Hebbels «Nibelungen» der Fall ist. Wagners «Zeit» ist die zeitlose Zeit des Göttermythos und der mythischen Heldensage, wie sie das Volksmärchen heute noch kennt. Vom Gesamtsagenstoff verwendet er nur das, was der vorhistorischen Welt des Mythos angehört; denn dort allein findet er das jederzeit Wahre und für alle Zeiten, also auch für die moderne Zeit Unerschöpfliche, was den Mythos zum geeignetsten Stoffe für das Drama mache.

Nun hat freilich auch der mythische Theil des Sagenstoffes in den Quellen keine einheitliche Gestalt. Wagner musste aus verschiedenen, zum Theil sich ergänzenden, zum Theil sich widersprechenden Mythen sich die Elemente zusammensuchen, die sich für den Aufbau seiner dramatischen Handlung eigneten, und er hat das für seinen Zweck mit unleugbarem Geschick gethan.

Zweierlei ist es vor allem, was er sich aus dem Mythengewirr herausholt: einmal den Kampf sittlicher Mächte untereinander und mit den Naturgewalten, welchen der Mythos in seiner Götterwelt personifizirt und in welchen auch das Menschengeschick der mythischen Helden verschlungen ist. Und dann im besonderen die Idee von dem Fluche des Nibelungengoldes, das nur in der Hand der liebebaren Naturmächte an seinem Platze ist, in der sittlichen Welt aber und in der Hand der Liebe das Verderben, den tragischen Untergang schafft.

Diese Idee vom Fluche des Goldes schimmert freilich auch in der jüngsten Gestalt der Sage, schimmert auch im mittelalterlichen Nibelungenlied noch durch, sie haftet namentlich auch dort noch an dem Namen «Nibelungen», der zu einem Sammelnamen für die ganze Sagengruppe geworden

ist. Nibelunge heissen die ersten Besitzer des Goldschatzes, die übrigens vermenschlichten unterirdischen Mächte, denen Sigfried den Goldschatz abgewonnen hat; ein Nibelung heisst zwar Sigfried selbst nicht, aber seine Mannen heissen so, und nachdem er getötet und der Hort in die Gewalt der Burgunden gekommen ist, heissen diese Nibelungen; und die Tragödie im zweiten Theil des Liedes, in einigen Handschriften das ganze Lied heisst «der Nibelunge Not». Und immer ist der jeweilige Besitzer des Schatzes dem Untergang verfallen: die Könige Schilbung und Nibelung, deren Streit über den Schatz Sigfried schlichten soll, werden von ihm erschlagen, Sigfried selbst, der neue Besitzer, wird ermordet, die Burgunden-Nibelungen verdirbt der Besitz des Hortes, noch in den letzten grossgezeichneten Verhandlungen zwischen Kriemhild und Hagen dreht sichs um das Gold, und als niemand mehr von dem Schatze weiss als Gott und Hagen und dieser ihn der Valandinne Kriemhild auf ewig wohl verhohlen sein lassen will, da ist sein Tod besiegelt und gleich darauf der Kriemhilds.

Poetisch ist also diese alte Idee im Nibelungenlied noch deutlich sichtbar, wenn auch nicht reflexionsmässig bewusst ausgesprochen. Die modernen Dramatiker dagegen, welche sich an diese jüngere Gestalt der Sage hielten, haben dieses Schatzmotiv fast gänzlich unbeachtet gelassen, selbst Hebbel, der sonst den Spuren des Mythischen grundsätzlich nicht ängstlich aus dem Wege geht, legt nicht den geringsten Nachdruck darauf. Ihnen allen ist eben das menschlich Psychologische der Charaktere wichtiger als das Mythische, und sie beachten nicht, dass auch in dem Mythus vom Golde ein psychologischer Gehalt von allgemein menschlicher Bedeutung steckt. Wagner dagegen hat gerade diesen Gehalt mit vollem Bewustsein zu heben gesucht.

Und zwar heftet sich bei ihm wie in den alten Mythen das Verhängniss ausdrücklich an ein Stück des Schatzes, an den Macht verleihenden Ring, den «Antwaranaut», wie er im Mythos und auch bei Jordan heisst, weil er ursprünglich im Besitz des Zwerges Antwari ist, dem ihn die Götter trüglich abnehmen. Wagner hat den Antwari fallen lassen

und an seine Stelle den Alberich gesetzt, den Herrscher der Alben, der schätzesammelnden Geister der unterirdischen Nebelwelt, der ursprünglichen Nibelungen. «Der Ring des Nibelungen» ist deswegen der Gesamttitel von Wagners Dichtung, welche bekanntlich in das Vorspiel «Rheingold» und die drei «Tage» der Trilogie, «die Walküre», «Sigfried» und «Götterdämmerung» zerfällt, letzteres Stück selbst wieder mit einem Vorspiel.

Der Nibelung Alberich nun hat sich den Ring geschmiedet aus dem Rheingold, das er den Rheintöchtern, den ursprünglichen Besitzerinnen abgenommen hat. Dies konnte er, nachdem er die Liebe verschworen hatte, denn nur dem Lieblosen kann das Gold ursprünglich gehören, der liebe- und mitleidlosen Natur. Durch diesen Verzicht auf Liebe thut sich Alberich keinen Zwang an, denn er kennt sie eigentlich gar nicht, er kennt nur das sinnliche Gelüste, und er ertauscht sich die Macht, die das Gold, die der Ring verleiht. Aber die Macht begehren auch die Götter oder richtiger: sie haben sie schon, aber es wird ihnen schwer, sie zu erhalten. Sie beruht auf Verträgen, deren Schützer Wotan ist, das heisst — so darf mans wohl deuten: ihre Macht ist nicht mehr bloss Naturgewalt, es sind die freilich noch unvollkommenen und darum vergänglichen Anfänge einer sittlichen Weltordnung. Das Symbol der Göttermacht ist die in Bau begriffenn Götterburg Walhall, aber nur Riesen können sie bauen; soll wohl heissen: in die Anfänge der sittlichen Ordnung mischt sich noch die rohe Naturgewalt. Die Götter haben einen Vertrag mit den Riesen geschlossen, aber Wotan hofft, die Riesen zu überlisten mit Hilfe Loges, des trügerischen Feuergottes, der obwohl in der Göttergesellschaft, doch der Mephistopheles unter ihnen ist. Als Lohn für den Bau ist den Riesen Freia versprochen, die Göttin der Liebe, nach der sie roh begehren, zugleich (bei Wagner) eins mit Iduna, der Göttin der ewigen Jugend. Die Riesen bestehen auf ihrem Lohn, schon beginnen die Götter grauhaarig und alt zu werden — da Liebe und ewige Jugend zu schwinden beginnen. Nun lenkt man die Gier der Riesen auf etwas anderes, auf das

Gold und die Macht, die es verleiht — um diesen Besitz wollen auch sie den Besitz der Göttin tauschen. Hier lässt Wagner wieder einige Verschiebung der Mythen eintreten, die der Kürze wegen hier übergangen sei. Mit Gold soll Freia von Kopf bis Fuss bedeckt werden, damit die Riesen Fasolt und Fafner sie freigeben. Das Gold listen Wotan und und Loge dem Alberich ab, den sein Prahlen mit der Macht ihnen ins Netz liefert. Unter dem Gold ist der Ring. Erda, die Allmutter Erde, die Mutter der Nornen, der Schicksalsgöttinnen — Erda erscheint und warnt vor dem Ring: er soll den Rheintöchtern, den ursprünglichen Besitzerinnen zurückgegeben werden, wenn er nicht Unheil stiften soll. Aber Wotan kann den Riesen gegenüber nicht mehr zurück, wenn nicht Freia und die ganze Götterherrlichkeit schwinden soll — er rettet Freia den Göttern, indem er auch den Ring der Gier der Riesen opfert.

Nun ist zwar der Ring scheinbar wieder in der Hand einer Naturgewalt, aber — so wird mans wohl verstehen sollen — diese Riesen sind keine ursprünglichen Naturgewalten mehr, sie stehen ja schon in einem Vertragsverhältniss mit den Göttern, sie sind das natürlich rohe Gewaltelement, das auch in die unvollkommenen Anfänge einer sittlichen Ordnung sich mischt. Sie gerathen sofort in Streit um Gold und Macht, Fafner erschlägt den Fasolt und legt sich in Drachengestalt vor die Neidhöhle, seinen Schatz zu hüten. Ihm kann ein menschlicher Held das Gold abgewinnen — und dass es ihm wieder abgewonnen werde, das ist des Göttervaters heisser Wunsch. Denn an den Göttern hängt nun eben doch der Fluch des Goldes und der durch den Ring geretteten Macht. Andererseits ist Wotan durch die Verträge gebunden und abgehalten, den Ring wieder zu gewinnen, dem Wunsch steht der Wille entgegen, — das nicht wieder zu tilgende sittliche Bewusstsein, wenn wir deuten wollen. Unabhängig von Wotans Willen, menschlich sittlich frei soll ein menschlicher Held den Ring gewinnen und so des Gottes Wunsch erfüllen. Den Menschen ist von nun an die Aufgabe gestellt, freie Hüter der sittlichen Ordnung zu werden. Wotan setzt zuerst seine Hoffnung auf

Sigmund, den Wälsung, den er selbst als Wälse gezeugt; aber erstens handelt Sigmund nicht ganz frei, nicht ganz ohne Wotans Hilfe: denn sein sieghaftes Schwert ist ihm von Wotan verliehen, obschon ers mit eigener Kraft aus dem Baum gezogen hat, in das es Wotan gestossen; und zweitens gerät Sigmund, nicht ohne Wotans Schuld, in sittliche Verwirrung: mit seiner eigenen Schwester Siglinde (von hier an verschiebt Wagner wieder einige Mythen) bricht er die Ehe und schliesst einen freveln Liebesbund. Wotan hofft zwar, dass aus diesem Bunde zweier Starken von göttlichem Geschlecht der rettende Held hervorgehen solle — aber es ist eben wieder Verwirrung in die sittliche Welt hereingetragen, leidenschaftliches Naturbegehren hemmt die volle sittliche Freiheit auch dieser herrlichen Menschen — und Fricka, Wotans Gemahlin, die Hüterin der sittlichen Ordnung der Ehe, macht Wotan seinen Selbstbetrug klar. Nun verzweifelt er an der von ihm vertretenen Weltordnung:

> «Zum Ekel find ich», sagt er,
> «ewig nur mich
> in allem, was ich erwirke!
> Das andre, das ich ersehne,
> das andre erseh ich nie;
> denn selbst muss der Freie sich schaffen —
> Knechte erknet ich mir nur!»

Er begehrt nichts mehr als das Ende, das Ende! Seinen Sigmund muss er preisgeben, fallen soll er und wenigstens noch die Schar der Einherier vermehren, der menschlichen Helden, welche zum Endkampf mit dem Verderben in Walhall gesammelt werden und welche zu sammeln die Aufgabe der Walküren, der Schlachtjungfrauen des Gottes ist. Unter ihnen ist eine, die Lieblingstochter seines Wunsches, Brünnhilde, von ihm mit Erda gezeugt. Sie, seine Vertraute, sein «kühnes herrliches Kind», schaut ins Innerste seines Wunsches und versucht den Wunsch des Vaters zu erfüllen gegen seinen Willen — sie will Sigmund retten; aber zornig tritt der Gott dazwischen, an seinem Speer splittert Sigmunds Schwert und sie selbst trifft die bekannte Strafe ihres Un-

gehorsams. Ehe sie aber dem Zauberschlaf verfällt, von Loges Feuerring umgeben, rettet sie noch die sterbende Siglinde und das Kind, das diese in Sterben gebiert. Das Kind ist Sigfried, der Wunschsohn Wotans, aber nicht der Sohn seines Willens. Er endlich kann als Freier selbst sich schaffen, Wotan verzichtet auf jeden Eingriff in sein Geschick.

Aber — auch die Nibelungen sind noch da und begehren ihr Gold, ihren Ring zurück: Alberich und sein Bruder Mime. Mime, der Schmied (der an Stelle des Regin in der Edda tritt), erzieht sich den Findling Sigfried, dessen Kraft ihm tauglich scheint, das Gold dem Drachen Fafner abzugewinnen — für Mime, nicht für Alberich, denn auch diese Nibelungen hassen sich um des Goldes willen. Der junge Held wächst heran, schmiedet sich selbst die Stücke von seines Vaters zersplittertem Schwert zu neuer Waffe, er kann das Fürchten nicht lernen, nicht einmal des Göttervaters Speer fürchtet er. Und so ist er's, der nicht nur den Drachen zu töten und ihm das Gold und den Ring abzugewinnen vermag, er ist vielmehr auch der Einzige, welcher die Walküre aus dem Zauberschlaf wecken und für sich gewinnen kann. Mit ihr, der Nichtgealterten, vermählt er sich, sie lehrt ihn die Runenweisheit der Vorzeit — aber eins vergisst sie: was Sigfried für das Götter- und Weltengeschick leisten soll. Den Ring hat er gewonnen, den Wotan selbst nicht wiedergewinnen durfte; den Rheintöchtern sollte er ihn zurückgeben; aber nur Liebe ist's, was jetzt beide begehren, nicht einmal Macht, den Ring steckt er ihr an den Finger — und so, indem sie sich die Liebe gewählt haben, haben sie sich den Tod gewählt. Auch sie — kann man etwa sagen, auch sie, die Freiesten, wollen haben, besitzen, behalten, glücklich sein und vergessen statt weiterzuringen und zu kämpfen für das Weltengeschick — und das wird ihr Verhängniss. Nur Sigfrieds Tod noch kann den Ring wieder frei machen und die Erlösung bringen.

Zwar zieht Sigfried nun doch wieder auf Thaten aus, aber es ist eigenwilliges Thun, nicht das ihm verordnete. Und Alberich, der Nibelung, der immer noch seinen Ring

wieder zu gewinnen hofft, lauert auf den Helden, der nun selbst in den Nibelungenbann gerathen ist. Mime ist tot, von Sigfried erschlagen; aber Alberich hat sich inzwischen einen Sohn gezeugt (hier verwendet Wagner einen Zug aus der Thidreksaga) und das ist Hagen, der Gibichung. Als Alberichs Sohn und Werkzeug hasst er Sigfried und lässt ihm am Hof seines Halbbruders Gunther den Zaubertrank reichen, der ihn Brünhild vergessen und Gutrune (die nordische Kriemhild), die Gibichungentochter begehren macht.

Und nun entwickelt sich die Tragödie von Sigfrieds Tod ungefähr so, wie auch die jüngere Gestalt der Sage sie noch kennt, nur mit einfacheren und klareren Motiven. Sigfried in seiner Blindheit gewinnt Brünnhilde für Gunther, nicht durch physischen Kampf, sondern, in Gunthers Gestalt, durch die zwingende Zauberkraft des — wohlgemerkt gleichfalls von Alberich stammenden Tarnhelms. Er entreisst ihr dabei den Ring wieder, an ihm erkennt dann Brünnhild gleich bei ihrer Ankunft in der Gibichungenburg den, der in Wahrheit sie zum zweitenmal gewonnen hat, sie wie Gunther glauben sich von Sigfried betrogen und Hagen stellt sich ihnen als Werkzeug des Mordes, denn — das ist hier das Hauptmotiv — er soll den Ring zurückgewinnen für seinen Vater Alberich. Noch wird Sigfried gewarnt, während der Jagd noch am Ufer des Rheins, und zwar durch die Rheintöchter selbst. Sie sagen ihm, dass der Ring sein Verderben sei, und verlangen das Fluchgold zurück, aber er verweigert es. Und gleich darauf beim Jagdmahle fällt er von Hagens Speer, auf den er vor Brunhild seine Unschuld beschworen hat; im Sterben kommt ihm das durch den Zaubertrank getilgte Gedächtniss zurück — «Brünnhild bietet mir Gruss», ist sein letztes Wort.

Und nun naht das Ende. An Sigfrieds Leiche geht der Brünnhilde die Erkenntniss auf, die ihr im Banne der Liebe einst verschlossen war: die Erkenntniss von dem Zusammenhange des Geschickes. Alles weiss sie nun, und Wotans Raben, die den Tod Sigfrieds umflattert haben, sendet sie dem Gotte heim mit der Botschaft: «Ruhe, ruhe, Du Gott!» Den Ring zieht sie von Sigfrieds Finger, um ihn den Rhein-

töchtern zurückzugeben. Auch Gunther hat den Ring als sein Erbe begehrt — Hagen hat auch ihn um des Ringes willen an Sigfrieds Leiche erschlagen. Und während Gutrune über den toten Bruder gebeugt regungslos verharrt, lässt Brünnhilde für sich und Sigfried den Scheiterhaufen schichten, und indem sie die Fackel in den Holzstoss wirft, schleudert sie zugleich den Brand in Walhalls prangende Burg. Loge, der den Zauberberg umlodert hat, wird frei und stürmt nach Walhall — der Götter Ende dämmert nun auf. Auf dem Ross Grane sprengt Brünnhilde in die Flammen, die Sigfrieds Leiche verzehren — nun schwillt der Rhein an und wälzt seine Fluten über die Brandstätte. Die Rheintöchter kommen geschwommen, Hagen stürzt sich wie wahnsinnig in die Flut, um den Ring zu gewinnen, doch schon hat ihn eine der Rheintöchter, die andern ziehen Hagen in die Tiefe. Am Himmel aber flammt wie Nordlicht eine Glut auf, die Glut, die Walhall verzehrt, die Glut der Götterdämmerung.

So ist die alte Weltordnung vergangen mit samt ihren Göttern, und es ist Raum für eine neue Ordnung, die Brünnhilde, ehe sie in die Flammen springt, mit den (nichtkomponirten) Worten andeutet:

«Nicht Gut, nicht Gold
noch göttliche Pracht;
nicht Haus noch Hof
noch herrischer Prunk:
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
noch heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
lässt — die Liebe nur sein.»

Freilich, welche Liebe das ist, ob die Liebe zwischen Mann und Weib, welche Sigfrieds und Brunhildens tragisches Verhängnis geworden ist, oder ob diese, wie Wagnerausleger (z. B. H. v. Wolzogen) wollen, über sich selbst hinaus weisen soll auf ein allgemeineres und höheres Evangelium der Liebe: das bleibt eine offene Frage und an diesem Punkt

ist die Schlussidee des Dramas nicht völlig klar und überzeugend. Aber so viel ist wohl einleuchtend und unbestreitbar: indem Wagner die alte Idee vom Fluche des Goldes zum Leitgedanken der dramatischen Handlung macht und in diese aufs innigste sein Götterdrama hineinschlingt, gewinnt er dem Mythos einen Gehalt von einer Grösse und Tiefe ab, welche nur noch Jordan in seiner epischen Nibelungendichtung erreicht hat. Es ist nicht nur eine Tragödie menschlichen Einzelgeschicks, es ist eine Tragödie der sittlichen Weltordnung. Sie hat innern dramatischen Halt, denn das tragische Geschick ist kein äusserliches sondern es entwickelt sich Schritt für Schritt aus der innern Willensnotwendigkeit der Handelnden; auch das Zauber- und Wunderwesen ist überall nur symbolischer Ausdruck ethischer Potenzen, selbst der Zaubertrank, der Sigfrieds tragische Verwirrung verschuldet, ist kein Zufall mehr, sondern er ist von Hagen, dem Albensohne, dem Nibelung, gemischt und soll den Nibelungenzwecken dienen. Und auch das ist wohl klar: der Ideengehalt, den Wagner aus dem Mythos heraufgeholt hat, ist dem modernen Bewusstsein nichts weniger als fremd, im Gegentheil, er ist höchst modern: dass auch die Götter vergehen und dass die sittliche Weltordnung kein von Ewigkeit fertiges Ding sei, sondern dass sie im Kampf der ethischen Mächte unter sich und mit den Naturmächten sich allmählig ausgestalte und auswirke, dass darum auch ihre einzelnen Entwicklungsphasen unvollkommen seien und von andern höhern abgelöst werden können, dass die sich selbst schaffende sittliche Freiheit des Menschen, seine sittliche Autonomie auch der Welt seiner Götter gegenüber — dass sie die höchste ethische Potenz sei, zugleich aber auch die Wurzel seiner tragischen Verwirrung und Verschuldung, und dass nicht Gold und Macht, sondern die Liebe die Welt überwinde und das sittliche Gesetz erfülle — das alles sind doch ganz gewiss ganz moderne Ideen.

Die Conception dieses Nibelungendramas ist eine Leistung, die alle Achtung verdient und es wohl begreiflich macht, wie man in Wagner einen dramatischen Dichter von grosser Bedeutung sehen kann. Bei näherer Betrachtung der dich-

terischen Ausführung dieser grossartigen Conception erheben sich freilich schwere Bedenken.

Dass Wagner die Götter auf die Bühne bringt, ist ein kühner Griff, der ihm von begeisterten Verehrern (z. B. Dr. E. Koch) hoch angerechnet wird, der aber seine schlimmen Schattenseiten hat. Ists schon eine bedenkliche Sache, Helden von übermenschlicher Kraft leibhaftig über die Bretter wandeln zu sehen, so wird es noch bedenklicher, wenn Göttergestalten auftreten. Wüssten wir nicht aus dem Theaterzettel, dass es Götter sind, wir nähmen sie für Menschen, so gut wie andere. Die moderne Bühne hat nicht Maske noch Kothurn, auf ihr ragt Wotan für die sinnliche Anschauung nicht über Sigfried hinaus. Und wenn auch Wagner mit Aufbietung aller Mittel der modernen Theatermaschinerie uns in die Welt des Mythischen zu versetzen sucht: im Theater bleibt unser Glaube an seine Götter krank, nur beim Lesen, nur auf der innern Bühne unserer Phantasie schreiten sie als wirkliche Götter an uns vorüber.

Und selbst beim Lesen bleibt ein Rest, der nicht rein poetisch aufgeht. Wir müssen allzu oft die verstandsmässige Reflexion zu Hilfe nehmen, um uns in dem Wesen der Götter und der andern mythischen Gestalten zu orientiren, sie entbehren allzu oft des unmittelbar Zwingenden, das den reinen Gebilden der schaffenden Dichterphantasie zu eigen ist. Ein kühler Hauch von religionsphilosophischer Reflexion streicht so oft herein und man kann sich schwer der Empfindung erwehren, dass Wagner weniger mit der unmittelbaren dichterischen Intuition als mit dem combinirenden Verstande schaffe.

Und diese Empfindung wird noch verstärkt, wenn man auf die äussere dichterische Form des sprachlichen Ausdrucks achtet. Zwar findet sich im «Nibelungenring» nicht oder wenigstens nur stellenweise jene bemühende versificirte Prosa, die z. B. das Textbuch des «Tristan» so völlig ungeniessbar macht. Es finden sich sogar Stellen von starker dichterischer Kraft und concentrirter poetischer Anschaulichkeit. Aber das ist nicht der Grundcharakter von Wagners Sprache. Im Ganzen leidet sie vielmehr an einer Neigung

zum Abstrakten, Unanschaulichen; bald verliert sie sich in ermüdende rhetorische Breite, bald wird sie dunkel und schwerverständlich durch gezwungene Kürze. Es ist oft, als ob Wagner dem Gœthe'schen Altersstil, etwa im zweiten Theil «Faust», seine verzwicktesten Schwächen abgelauert hätte, und gar nicht denken darf man dabei an den sprachbezwingenden Zauber, mit welchem Goethe im ersten Theil «Faust» die philsophischen Gedanken als lebendige Anschauungen aus dem Nebelmantel der Sage herauswickelt. Alle Augenblicke stolpert man bei Wagner über die Pflöcke und Stötzchen der Reflexion, mit denen er sich seinen Weg abgesteckt hat. An vielen Mängeln und Sonderbarkeiten, gesuchten und geschraubten Wort- und Satzbildungen ist aber auch der Stabreim schuldig, den Wagner gleich Jordan, an sich mit Recht, als Versform gewählt hat, den er aber eben nicht handhaben kann wie Jordan. Seine Stäbe sind nicht wie die Jordans die elastischen Springfedern des Rhythmus, es sind oft genug Stelzen, auf denen seine Sprache einen erkünstelten steifen Storchenschritt geht.

Nun ist freilich eins nicht zu vergessen: das dichterische Wort hat für Wagner im Drama keinen selbständigen Werth, es soll ja seine eigentliche Seele erst durch die Musik bekommen. Hier hätte man sich mit dem Ästhetiker Wagner auseinanderzusetzen und man würde ihm vielleicht so viel zugeben, dass, wenn seine Theorie richtig wäre, manche anscheinende Mängel seiner dichterischen Sprache, überhaupt der Ausführung, dadurch eine gewisse Rechtfertigung bekämen. Vielleicht würde man aber auch umgekehrt zu dem Ergebniss kommen, dass gerade Wagners dichterische Praxis die stärksten Beweise gegen seine Theorie liefere. Doch zu diesen Auseinandersetzungen ist hier nicht der Ort, und eins wird am Ende im Blick auf den «Nibelungenring» immer wieder zugegeben werden müssen, dass Wagners Verdienst hauptsächlich in der Grösse der Gesamtauffassung des Mythos, in der dramatischen Conception liegt, dass er aber nicht Dichter genug war, um in der Ausführung nicht hinter der Conception zurückzubleiben. Den vollen Dichter machen eben nicht nur die grossen Gedanken und schönen Ideen,

auch nicht bloss die innere Anschauung und Formung: er muss ins lebendige Wort herausgestalten können, was in seiner Seele steht. Muss er den Musiker zu Hilfe rufen, so ist das eben ein Mangel des Dichters — und aus seinen Mängeln heraus spinnt mancher seine Theorieen.

Unter allen Umständen aber bleibt Wagners Nibelungendichtung ein ganz gewaltiger Schritt auf dem Wege, den die dramatische Dichtung unseres Jahrhunderts eingeschlagen hat, dem Wege zur Hebung des nationalen Sagengoldes. Und das Schlussergebniss der ganzen Untersuchung, welche natürlich nur die Hauptpunkte erörtern konnte, wird folgendes sein dürfen:

Im Nibelungensagenstoff steckt unzweifelhaft ein ausgibiger dramatischer Gehalt von umfassender Grösse und Bedeutung. Und zwar ein Gehalt, der auch dem modernen Bewusstsein nicht nur nicht fremd ist, ihm vielmehr geradezu entgegenkommt. Aber in den verschiedenen Gestaltungen, in denen uns der Stoff überliefert ist, liegt eine Reihe von Schwierigkeiten, welche bis jetzt von den Dramatikern noch nicht völlig überwunden worden sind. Es wäre aber nicht das erstemal in der Geschichte der Poesie, dass ein Stoff wieder und immer wieder angefasst worden wäre, dass durch eine Reihe von Versuchen seine poetische Brauchbarkeit sich immer mehr gesteigert hätte, sein Gehalt immer deutlicher herausgestellt worden wäre, bis endlich seine völlige dichterische Bezwingung und Erlösung künstlerische That geworden wäre. Dieser künstlerischen That mag durch schöpferische Versuche und theoretische Erörterungen vorgearbeitet werden: damit sie geschehe, braucht's am Ende nur Eines — den rechten Dichter! Auch dem Nibelungenstoff mag noch der dramatische Genius erstehen, der das letzte Wort über ihn spricht.



